

近世艺林琐记(五)

■ 万君超

女画家江采(号南蘋),为陈半丁、陈师曾入室弟子。祖籍杭州,出生于河南,十六岁时随母亲定居北京外祖家,十九岁与江苏丹徒人、收藏家吴定(号静庵)结婚,一九三〇年移居上海。吴氏藏有一册宋克《七姬权厝志》拓本,题签号称明代原石精搨,实为清代翻刻本,且题跋疑伪,不值一观。然此册前有江采白描画七姬像一帧,吴带当风,精彩异常。

赵叔孺作画不善当众挥毫,须闭门静坐,观摩前人作品多时,然后落笔。其晚年极为慵懒,沪上各笈扇庄订件及个别上门求书者,虽付足润资,却延不交件。又当时通货膨胀日甚,故每逢节日,其又要追加润资。即便如此,仍还是迟不交件。其卒后,负欠累累,也只能不了了之。人品口碑,可想而知。当年凡有上门求书者,赵叔孺即衣冠楚楚,端坐于厢房门前。家中仆人遂取出账册登记一一写明书画内容、尺寸、收件日期、交件时间及润资若干等,俨然一家商铺也。

一九四八年,汪亚尘经核准自费由上海赴美国考察艺术教育一年。临行之前,徐悲鸿从北平托人带七幅画作给汪,请其装裱后至美出售。并注明每幅画之价格,从一千美金至二百美金不等,共计三千五百美金,其中价最高者为《飞鹭》,标价一千美金,最低价为《竹》,标价二百美金。徐在信中言明:“如在美照价售出,兄当取十分之三费用。”并言:“定价大略如是,可以尊意决之。唯不可太低,怕失身份。”时徐任国立北平艺术专科学校校长。

一九三三年一月,徐悲鸿携古今中国画三百余件,赴法国及欧洲各国举办中国画展。有友人至徐家话别,适徐外出未遇,夫人蒋碧薇接待。友人见庭院中新植树木甚多,颇为赞美。蒋曰:“树虽多,然大多寻常之桃李之类,名贵者甚少。”友人曰:“桃花不能栽。”蒋问何故?友人笑答:“家中栽桃花,老爷必定走桃花运。”蒋亦笑曰:“安知不是太太走桃花运呢?”

虞瀚涵谱名秀猷,又名虞瑋,浙江镇海人,民国时期上海商会会长、巨商虞洽卿之长女。著名画家汪声远入室

弟子,工山水、梅花,擅诗文。曾获一九二九年上海“女子美丽比赛”亚军。夫婿江一平为女律师、国民政府立法委员,与兄江万平、妹江百平皆为李瑞清、曾熙入室弟子。虞氏亦是民国画坛女活动家,同侪中堪称“一姐”,惜今人知其名者极稀。

谭延闿有国民党四大书家之称。其公务之暇,即在官署中写字,尤以对联为多。案头备有苏东坡诗卷之类书籍,翻阅佳句,左手执卷,右手挥毫。时求书者极众,所赠纸笺常成巨捆,而其择较有交谊者先书之。如见有求书治家格言或指定词句时,便皱眉不悦道:“点菜吃,可恶!”然最终仍依求书者所愿。据传,其最多一次半日书对联八十余副,令人惊悚。

马一浮精书法,早年力学褚遂良,兼融章草、汉隶,自成一书风,然不轻易为人作。其晚年鬻字润例中,附定有诸多限制条件:不相识者或无人介绍者不书,来文不书,指定字体不书,祠墓、碑志、寿序、寿联、店招、让告题签等不书,书画、碑帖之原迹与拓本,不论古今,概不加题。限定日期或风雪雷雨时



七姬图(国画)江采

一家之言

指画是江湖杂耍吗?

■ 李丛

近几年来,笔者偶尔尝试了一些指画创作,结果这批习作带来了两种截然不同的反馈意见,可谓褒有贬。其中,有几位关系相当要好的朋友在私下都劝我不要画指画了,他们说指画是跑江湖的人要的伎俩,不入流。首先,我要感谢这几位朋友对我的关爱,但是有一点我不太认同,我认为指画绝对不是江湖杂耍。要说清这个问题,就必须先把指画的前世今生弄个究竟。

不可否认,现在网络上有多数形式的艺术创作,如用嘴作画、用胸部作画等等,可惜这些都是形式大于内容,除了哗众取宠之外,基本上没有技术性可言,更谈不上什么艺术和学术了。说到底,凡事都应看其本质,不管是用手指作画、用脚作画,或是用其他器官和工具作画,最重要还是必须要画得好,如果画得不好,哪怕运用所谓“正统”的毛笔作画,也同样毫无意义。

笔者认为,指画不是江湖杂耍,其理由有三:

一是指画历史悠久。关于指画的起源,说法不一,据唐代张彦远《历代名画记》记载:“初,毕庶于宏擅名于代,一见惊叹之,异其唯用秃笔,或以手摸绢素。因问其所以,曰:‘外师造化,中得心源。’宏于是搦笔。”这段记载,是目前为止最早的一段关于用手指(辅助毛笔)作画的记载。

二是指画名家人才辈出,成就卓越。自清代至今,擅作指画(指书)且成就斐然者,除了有清代的高其佩、甘怀因、赵成穆、李世卓、高振之、佃介眉之外,还有近现代的潘天寿、钱松喈、虞一风、宁斧成、高冠华、梁峙诸家。当代有活跃于湖北的虞小凤、四川的周正元、北京的吴悦石、河北的王之海,以及粤东的郭菜园、王秋奇和李永平等名家。而海外则有新加坡的吴在炎和日本的藤尺正子、筱原光美等代

表人物。钱松喈曾在《指画浅谈》一文中说:“指画属于‘文人画’‘墨戏’范畴,也叫作‘书房派’画。”既然是文人画,那就更加不可能是江湖术士所玩的忽悠套路了。其实擅指画者,必须要有过硬的毛笔书画基础,这一点,雍正年间的宫廷画师郎一桂就曾说过:“未有不能笔,而能指者。”潘天寿在《指头画谈》中也说:“要想在指头画有所成就,必须先认真学习毛笔画。如果不在毛笔画扎下稳固的基础,而错误地认为指头画新奇,或者以为用指头画可以取巧,可以好奇炫世,不愿在毛笔上下苦功,这是不对的。而且有了毛笔画的基础,还得对指头画有个循序渐进的学习过程。”因此可以说,一个优秀的指画家,其对毛笔的驾驭能力是不可能太差的。

至于为什么要用手指来代替毛笔,是有一定原因的,潘天寿说:“为求指笔间运用技法之不同,笔情指趣之相异,互为参证耳。”(《指头画谈》)又说:“运笔,常也;运指,变也;常中求变以悟常,变中求常以悟变,亦系执笔之入法也。”钱松喈在《指画浅谈》中也说:“要发挥指头的特点,而不能去追求出现毛笔画那样的效果。但是,毛笔画是指画的基础。”“为了突出指画的‘指味’,不用毛笔更为适合。”“要实事求是,重视指的特点,达到毛笔所达不到的效果。”的确,用手指作画,能产生一种与毛笔截然不同的朴拙感,因为手指不如毛笔灵活,也不像毛笔可以分成大笔、小笔、尖笔、秃笔、硬笔、软笔等种类,只能够用几个钝拙的手指头(也可用到手掌和指甲),但始终比较局限。另外,用手指蘸墨也更难控制水分,要么太湿,滴成一片;要么太干,难以运笔(指),正由于这种局限和不足,结果反倒出现一种清代高青畴所说的“以笔难到处,指能传

皆不书。上款如称兄弟者不书。

梅兰芳平生喜收藏湘妃竹扇骨,皮藏有百余柄之多。友人翻若木赠其一湘妃竹扇,长近一尺半,云系明代之物,扇面原有明人书画,完整如新。扇骨上之斑点,螺纹可数。竹骨之色,包浆红润,犹如琥珀一般,乃梅氏级玉轩藏湘妃竹扇骨之冠。

民国收藏家刘公鲁晚年幽居吴门,其寓所曰固庐,古物甚夥,犹如一私人博物馆。其侍姬阿灵,能知书画金石鼎彝盘匱之名。刘氏凡有所取,阿灵随敲应之,取之来,皆无误差。即使器物、卷轴、拓本上无标识,亦能探索取之而不误。观者无不叹为奇事。

书法家白蕉评近世名人书法有云:康有为字如脱节藤蛇,挣扎垂毙。吴昌硕字如凌乱野藤,密附荒篱。郑苏堪字如酒后水手,挑担无行。昌硕行书学王觉斯,倘及门亲脸,亦宜打手心者;沈寐叟书如古衣冠名士,于前人殆近黄道周、倪元璐,而又参钟、索草法,其拙处可喜。然亦只可有一,不可有二。

(作者系书画鉴赏家)

砚边随笔

比萨与雕塑家皮萨诺

■ 宋伟光

车子继续向北,亚平宁地貌在继续延伸,经常看见山岗之上伫立着古城堡,这些城堡有的保存较完好,有的已近废墟。当路过奥菲耶那小镇时,这种景象更加清晰。在去佛罗伦萨的途中,要路经比萨,这自然是要前去凭吊的地方。比萨在很早以前是一个国家,也是一个与热内亚、罗马、威尼斯齐名的四大港口,著名的比萨斜塔就位于比萨城北的广场上,这个广场叫作奇迹广场。

印象中的比萨斜塔好像是孤地独处在原野上,但到了近前一看,哦!它原来是在一个围城之中,是由广场、洗礼堂、礼拜堂构成的一处可谓宏伟的建筑群,比萨斜塔乃是这个教堂的一处钟楼。这处大理石砌成的方圆相济的建筑群,带有浓厚的中世纪建筑气息。它建于1174年至1255年,时间相当于中国的宋末时期,尼古拉·皮萨诺参与其中的雕刻设计。

比萨位于意大利托斯卡纳省,意大利最早的哥特式雕塑就出现在这个地方。意大利的雕塑家曾在法国研究过法国哥特式艺术,这些艺术家中有尼古拉·皮萨诺和其子乔凡尼·皮萨诺。他们从法国归来为意大利的雕塑开创了新的风格,这就是把罗马雕塑同哥特式艺术结合起来。在这处比萨教堂的建筑群中,尼古拉·皮萨诺保留了哥特式建筑的传统支撑柱和构件,以及很有中世纪味道的三叶拱,在雕刻方面又结合了古希腊、罗马的浑厚风格和基督教石棺的雕刻风格。例如,他为柱头所做的装饰,是科林特柱式同哥特式装饰的结合。1260年,他完成了比萨教堂布道坛上的雕刻,讲经台上方形栏板刻画了《基督降生》《博士来拜》和《基督受难》等故事,分别表现基督降生、受刑等,圣母、诸圣徒及一般民众,其形象与造型处理有明显模仿罗马雕塑的痕迹,在很大程度上显然是模仿了罗马石棺浮雕。而《耶稣诞生》中表现圣母斜倚的姿态,则明显带有拜占庭象牙雕刻和镶嵌画的造型风格。这是文艺复兴早期雕塑艺术的一种样式,是带有罗马雕塑的那种威严、秩序与强大叙事性和早期基督教之拜占庭东方装饰艺术特点的雕塑;这种将罗马雕塑的古典风格与哥特式艺术相结合的风格,具有开创文艺复兴雕塑艺术的作用。皮萨诺可以说是文艺复兴早期雕刻艺术的杰出代表。

自中世纪以来,化学术集中于教堂之中,宏伟的大



尼古拉·皮萨诺雕刻的布道坛

规模的教堂不仅体现出一个地方的文化,同时也反映着一个地区的繁荣。比萨教堂如此宏伟,象征着它过去的辉煌,这里必定是一个商旅云集的都市。而现在的比萨优雅小巧,中世纪的气息已经淡然,教堂广场四周有一条幽深的古街,仿佛要延续着它的过去,也着实令人神往。

(作者系《中国雕塑》杂志执行主编)

学术空间

心随笔运 取象不惑

——荆浩《笔法记》的气韵说

■ 嵇绍玉

魏晋六朝在艺术史上不仅形成了创作的高峰,也占据了理论的制高点。此时,“气韵”观横空出世,开辟出艺术鉴赏的一片崭新天地。艺术作品的生机、情思、趣味、风致和品质,一旦冠以“气韵”,创作追求、审美感悟乃至理论话语体系便立即风生水起、活色生香。南齐谢赫《画品》中提出“气韵”一词,即艺术当恪守气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写六个法则,此论紧扣艺术命脉,提纲挈领、精准深邃地总结出艺术必须遵守的原则与宗旨,甫一诞生即成为传统艺术之圭臬,其权威性、引领性一直延续到400多年后的五代,才被荆浩《笔法记》有所突破。

荆浩,五代后梁杰出的山水画家,博通经史,长于文章,其《笔法记》假托偶遇老翁,在与老翁互相问答中提出艺术创作的气、韵、思、景、笔、墨“六要论”。作为一代艺术巨擘,荆浩一方面尊重传统,延续前人薪火以不辍文明之弦歌,一方面开启山林,不拾前人牙慧而避开先贤之后尘,打开藩篱一步步进入更新更深更幽之艺术堂奥。

《笔法记》全文不足2000字,有18处提到“气”。对“气”“气韵”的诠释,荆浩不满足于前人感悟式之泛泛而论,如晋卫夫人《笔阵图》、唐朱景玄《唐朝名画录》提出艺术是有生命之形体;不满足于关系式之范畴延展,如唐李世民《指意》、徐浩《论书》提出艺术气、骨、肉、血之间的联系;不满足于追溯式之元气本源叩寻,如晋王羲之《书论》、庾肩吾《书品》提出“心合于气”须冲和中正,而对“气韵”之主体来进行抽丝剥茧、条分缕析,区分出创作者之气、运笔之气和作品之气。这一不同层级之分类,使得艺术审美空间一下变得豁然开朗,柳暗花明,风貌为之一新,因为本质上,三者作为主体层面所蕴含之“气”就参差异致、泾渭分明。

《笔法记》提出创作者要有“真气”。唯“真者,气质俱盛”,有“真气”才能“心随笔运,取象不惑”“隐迹立形,备仪不俗”。这句话的意思就是创作者依靠“真气”才能将客观象实与主观情思加以巧妙结合,不受象实制约而游刃有余,既把握象实主要特征,又隐去自己主观意图,既了然于胸于法则,又无刻意模仿和矫揉造作之痕迹,这样的艺术才能高雅而不俗,余味而无尽。那么,创作者怎样才能有“真气”?《笔法记》指出两点:一要博学,“故知书画者,名贤之所学也。耕生知其非本,玩笔取与,终无所成。渐惠受要,定画不能。”二要戒欲,“嗜欲者,生之贼也。名贤纵乐琴书图画,代去杂欲。子既亲善,但期终始所学,勿为进退。”可以看出,荆浩所论之“真气”,除艺术家生理上之体气血气外,更多指艺术家心理上之精神才情。毕竟艺术家的“真气”是创作成功之关键,艺术风格由创作者个性特质所决定。

运笔要有“活气”。《笔法记》提出运笔讲究“筋、肉、骨、气”,“笔绝而断谓之筋,起伏成实谓之肉,生死刚直谓之骨,迹画不取谓之气。”对此,清布颜图在《画学心法问答》中有详细解读:“筋、骨、皮、肉者,气之谓也。物有死活,笔亦有死活。物有气谓之活物,无气谓之死物。笔有气谓之活笔,无气谓之死笔。”“笔墨相为表里,笔为墨之经,墨为笔之纬,经纬连络,则度燥肉温,筋缠骨健,而笔之四势备矣。”“操笔时须有挥斥八极、凌厉九霄之意,注于毫端,一笔直下即成四势不可复也。一笔之中,初则润泽,渐次干涩。润泽者皮肉也,干涩者筋骨也。有此四者谓之有气,有气谓之活笔,笔活画成时亦成活画。”说得简捷一点,荆



青绿山水图局部(国画)沈周